

на правах рукописи

ЖАРКОВА Василиса Алексеевна

**Концертные арии В.А. Моцарта для колоратурного сопрано:
эволюция вокального стиля (исполнительский аспект)**

Специальность: 17.00.02. – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2014

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Чигарёва Евгения Ивановна

Официальные оппоненты: **Ромашук Инна Михайловна**, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО «Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова», профессор кафедры «Музыковедение и композиция», проректор по научной работе

Чёрная Марина Радославовна, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена», профессор кафедры музыкального воспитания и образования

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»

Защита состоится 30 апреля 2015 года в 16.00 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской Государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д.13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru.

Автореферат разослан «__» _____ 201 г.

Учёный секретарь
Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Вольфганг Амадей Моцарт - композитор, к творчеству которого интерес с течением времени не только не ослабевает, но растёт. Однако до сих пор оставался практически неисследованным в контексте моцартовского творчества весьма весомый вокальный жанр – концертная ария. Это жанр, унаследовавший от оперы, в недрах которой возник в своё время, а затем отделился от неё, многие важные составляющие: особый тип вокала, обязательное оркестровое сопровождение, использование фрагментов либретто, ставших почти каноническими, например, метастазиевских, и многое другое. То есть речь идёт о крупном вокальном жанре, по своей значимости приближающемуся к опере.

Перу Вольфганга Амадея Моцарта принадлежит более сорока сочинений такого рода (по некоторым подсчётам 65). За всю трёхсотлетнюю историю существования жанра концертной арии ни один другой композитор не внёс в него столь весомый вклад. Не подлежит никакому сомнению и то, что моцартовские концертные арии – подлинные шедевры, обладающие неизмеримой культурно-художественной ценностью, шедевры, опирающиеся на традиции, но вместе с тем проникнутые истинно моцартовским новаторством. Потому можно с уверенностью утверждать не только то, что моцартовский вклад в жанр концертной арии весьма значителен, но и что концертная ария достигла своего апогея именно в творчестве Моцарта.

Степень изученности проблемы. К настоящему моменту концертная ария является ветвью вокальной музыки, совершенно забытой исполнителями, и в то же время жанром, как уже говорилось, мало изученным музыковедами, а потому можно вести речь о том, что обращение исследователей к феномену жанра концертной арии в целом и конкретно в рамках творчества В.А. Моцарта носит спорадический характер. До сих пор, как правило, в зарубежной музыкальной науке предпринимались попытки проанализировать лишь отдельные сочинения, относящиеся к данному

жанру, а в поле зрения исследователей, работающих в этой области, попадали совершенно различные стороны проблемы. Так, несколько статей, посвящённых этой теме, представлены в сборнике «Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi.»¹ и «Моцартовских Ежегодниках» («Mozart-Jahrbuch» за 1957, 1971-1972, 2000, 2001). Однако в этих статьях отсутствует полный и всесторонний анализ хотя бы одного произведения, относящегося к рассматриваемому жанру.

Музыковеды, внёсшие значительный вклад в моцартоведение, такие, как Г. Аберт, А. Эйнштейн и другие, также по тем или иным причинам не уделили в своих трудах должного внимания анализу концертных арий В.А. Моцарта. Существует едва ли не единственная монография, посвящённая этому жанру в контексте моцартовского творчества – «*Концертные арии В.А.Моцарта для сопрано*» Кристины Высоцки², а также диссертация Дж.В.Доренфельд «Орнаментация в концертных ариях Моцарта для Алоизии Вебер: традиции пения и украшения»³.

Как явствует из названия труда Высоцки, анализ жанра осуществляется в «суженном» ключе; круг композиций, исследуемых в нём, ограничен не только авторством, тем, что произведения вышли из-под пера Моцарта, но и их предназначённостью для определённого типа голоса. Кроме того, в центре внимания данного исследователя находятся биографические сведения из жизни В.А. Моцарта, что свойственно западному музыковедению. Дж.В.Доренфельд в своей диссертации делает акцент на традициях орнаментирования в XVIII веке, на расшифровке украшений и сравнении различных итальянских школ пения, при этом анализ самих концертных сочинений для Алоизии Вебер отсутствует. Таким образом, заголовки этих

¹ Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi. Berlin. Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. Этот источник, как и другие работы на иностранном языке, цитируемые здесь, даются в переводе автора диссертации. Тексты исследуемых арий приводятся также в нашем переводе.

²Wysocki Cristina. Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006. Далее: Высоцки, К. Концертные арии Моцарта.

³ Dorenfeld J.W. Ornamentation in Mozart's concert arias for Aloysia Weber: the traditions of singing and embellishment. The University of British Columbia, April, 1976. Далее: Доренфельд, Дж.В. Орнаментация в моцартовских концертных ариях.

двух трудов, перекликающиеся с названием данной диссертации, могут создать ложное впечатление идентичности как ракурса темы, так и общего содержания. В действительности же, совпадение имеется лишь на уровне жанра и части выбранных для рассмотрения арий. Данная же диссертация – попытка провести всестороннее исследование ряда концертных арий не только с историко-культурных позиций, но и с точки зрения стилистики, формы, мелодики и т.д., то есть ряда аспектов, традиционно находящихся в поле зрения российского музыковедения. Значительную роль в исследовании играет исполнительский аспект, являющийся отражением концертного опыта автора этого труда.

Сходным образом обстоит ситуация со степенью изученности жанра концертной арии и в российском музыковедении. Исследованием моцартовского творчества занимались или занимаются А.Д. Улыбышев, Г.П. Чичерин, Е.С. Берлинд-Чёрная, Е.И. Чигарёва и др. Следует упомянуть М.Р. Чёрную, Л.В. Кириллину, Г.В. Григорьеву, внёсших немалый вклад в российское моцартоведение. Одним из последних важных музыковедческих событий явилась книга П.В. Луцкера и И.П. Сусидко «Моцарт и его время», мгновенно ставшая библиографической редкостью. Однако до нынешнего момента никто из этих исследователей не обращался специально к концертным ариям Моцарта, что обусловлено, несомненно, жанровым разнообразием моцартовского наследия и, как следствие, широтой проблематики, связанной с его творчеством.

В свете этого немаловажной оказалась диссертация, защищённая в 2013 году в академии имени Гнесиных молодым российским музыковедом Даной Нагиной – «Концертные арии В.А.Моцарта в контексте вокального искусства второй половины XVIII века». Это название может, как и в случае с трудами Дж. У. Доренфельд и К. Высоцки, создать ложную иллюзию идентичности с нашей диссертацией. Потому необходимо отметить, что Д. Нагина ставит проблему в более широком ключе, рассматривая весь пласт концертных арий Моцарта (тогда как в данной работе применёно

ограничение материала, круг рассматриваемых арий сужен до арий для колоратурного сопрано). Д. Нагину интересуют моцартовские концертные сочинения для голоса в свете происхождения и судьбы жанра в целом, его традиций и сферы бытования.

Потому *актуальность* нашей диссертации обусловлена обращением к малоизученному на данный момент жанру концертной арии в целом и в контексте творчества В.А. Моцарта в частности.

Целью данной диссертации является исследование особенной ветви концертных арий В.А. Моцарта – арий для колоратурных сопрано. Оно проводится в рамках как стилевой, так и исполнительской проблематики и предполагает решение следующего ряда *задач*:

- выявить предпочтения В.А. Моцарта в рамках классификации голосов по типам и рассмотреть его творческое кредо относительно вокальной музыки;
- установить преемственную профессиональную связь между кастратами и колоратурными сопрано;
- проследить на примере концертных арий для колоратурного сопрано постепенную эволюцию оперно-вокальной стилистики В.А. Моцарта;
- на примере арий выявить, как вокальные партии могут лечь в основу творческих портретов их адресатов, помочь установить адресата арии, если он неизвестен или оспорить предлагаемую кандидатуру;

Объектом исследования являются концертные арии В.А. Моцарта для колоратурного сопрано.

Предмет исследования - оперно-вокальный стиль композитора в целом и в анализируемом жанре в частности, музыкальный язык отобранных для данной диссертации сочинений, а также эволюция всех составляющих с течением времени. Помимо этого, рассматриваются вокально-эстетические воззрения В.А.Моцарта, выявляются некоторые его пристрастия и исследуется непосредственное воплощение творческих принципов композитора в вокальных сочинениях.

Материал исследования – партитуры и в нескольких случаях незавершённые наброски концертных арий для колоратурных сопрано (партия голоса и обозначенная линия баса или неоркестрованная ария), а также партитуры арий из опер В.А. Моцарта, предоставленные авторитетным проектом NMA⁴ (“Neue Mozart-Ausgabe” – “Новое издание Моцарта”), основанные на подлинных моцартовских автографах.

К материалу, использованному в данной работе, применено ограничение: подробно рассматриваются арии для высокого типа сопрано, являясь смысловым ядром диссертации, хотя, безусловно, ввиду необходимости сопоставления, проведения параллелей и выявления некоторых общестилистических особенностей из круга внимания не выпадают концертные композиции и арии из опер для других типов голосов.

Выявление арий для колоратурных сопрано, становящихся центром исследования, отделение их от пласта остальных сочинений этого жанра осуществляется благодаря использованию ряда вокально-технических критериев, тесно связанных с эстетической и выразительной сторонами данных произведений (диапазон, tessitura, наличие мелизматике в партии голоса).

Методология исследования основана на комплексном подходе, сочетающем историко-стилевой и музыкально-аналитический методы. Немалую роль в ней играет и исполнительский аспект, поскольку почти все арии, рассматриваемые здесь, опробованы автором данной диссертации на концертной сцене.

Методология опирается на приёмы и подходы, сложившиеся в моцартоведческих трудах К. Высоцки, Г. Аберта, Г.П. Чичерина, Л.В. Кириллиной, Ш. Кунце, Е.И. Чигарёвой, П.В. Луцкера, И.П. Сусидко и других. Ценной поддержкой для нашего исследования стали работы, посвящённые анализу музыкальной формы - Б.В. Асафьева, Л.А. Мазеля, В.П. Бобровского, Т.С. Кюрегян, И.В. Лаврентьевой, а также истории

⁴ URL: <http://dme.mozarteum.at/html> (дата обращения 15.07.2014)

вокального исполнительства и методике постановки голоса – П. Барбье, Л.Б. Дмитриева, Э. Хэриота, Дж. Манчини, П.Ф. Този, Н. Ваккаи, В.В. Емельянова и др. Немаловажную роль в подготовке диссертации сыграли источники, в которых анализируются особенности и традиции орнаментирования и искусства составления каденций, принадлежащие А.А. Меркулову, А. Бейшлагу, Дж.У. Доренфельд.

На защиту выносятся следующие положения:

1. концертная ария – вокальный жанр, достигший апогея в творчестве В.А.Моцарта;

2. жанр концертной арии в моцартовском творчестве - знак наступления новой эпохи в вокальной эстетике, отмеченной угасанием интереса к сопранистам и нарастанием внимания к высоким женским голосам (линия «Моцарт - кастраты - колоратурные сопрано»);

3. колоратурные сопрано являются «творческими наследницами» кастратов;

4. концертные арии – отражение эволюции оперно-вокального стиля композитора;

5. жанры оперы и концертной арии в творчестве В.А. Моцарта тесно взаимосвязаны и влияют друг на друга.

Научная новизна диссертации заключается в следующем:

1. Жанр концертной арии до сих пор мало изучен;

2. В данной диссертации тема представлена в специфическом срезе - к рассмотрению привлекаются не все концертные арии В.А.Моцарта, а лишь арии для колоратурного сопрано, обладающие в связи с предназначенностью для определённого типа голоса рядом специфических особенностей;

3. Делается подробный и по возможности всесторонний анализ сочинений: исторических обстоятельств создания, либретто, драматургической основы, элементов музыкального языка;

4. Вопрос о технических нюансах и особенностях вокальной партии в ариях для «колоратур»⁵ с точки зрения мелодики также поднимается впервые;

5. Научная новизна обусловлена используемым подходом к материалу: отправной точкой исследования является исполнительский подход, основанный на практической апробации рассматриваемых композиций в концертной практике автора.

Теоретическая значимость диссертации заключается в выработке новых аналитических подходов к данному жанру, методологии его исследования; введении в научный обиход малоизвестной литературы на иностранных языках; проникновении в музыковедческую среду специальной вокально-технической терминологии, что облегчит понимание специфики этой сферы. Данная работа может послужить импульсом для дальнейшего исследования жанра концертной арии, как в рамках творчества В.А. Моцарта, так и жанра в целом.

Практическая значимость выражается в возможности раскрыть для профессиональных музыкантов (музыковедов и исполнителей) «новые горизонты», привлечь внимание к малоисследованной, но очень важной области творчества великого австрийского композитора, а также к истинному феномену оперной сцены - колоратурным сопрано, почти забытым в рамках русской исполнительской практики. Результаты данного исследования могут быть использованы в программах учебных курсов по анализу музыкальных произведений (теория жанров, вокальные формы) и по истории вокального исполнительства.

Степень достоверности полученных результатов обусловлена использованным при подготовке диссертации широким кругом музыковедческой литературы, опорой как на российские, так и зарубежные моцартоведческие источники, использованием справочных, эпистолярных,

⁵ Для различения понятий в диссертации слово «колоратуры» используется с кавычками и без них. Первый вариант обозначает колоратурных сопрано, второй – украшения, мелизматику.

музыкально-критических и нотных материалов от авторитетных изданий. Достоверность результатов также подкреплена применением верифицированных способов исследования творчества Моцарта и его современников, комплекса музыкально-выразительных средств и стилевых особенностей рассматриваемых сочинений.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского и была рекомендована к защите (18.10.2013 г.). Основные положения работы отражены в публикациях по теме диссертации в изданиях, входящих в список ВАК (2012-2013 гг.).

Структуру работы составляют введение, три главы и заключение, а также список литературы. Имеются приложения – нотные примеры. В **первой главе** даётся общая характеристика рассматриваемого жанра концертной арии, положение жанра в контексте вокального творчества В.А. Моцарта. Строение основной части диссертации, посвящённой непосредственно анализу арий, основано на индуктивном принципе, то есть подразумевает движение от частного к общему; анализы отдельных арий следуют в хронологическом порядке и объединены в два крупных блока – ранние концертные арии (**глава вторая**) и концертные арии зрелого периода (**глава третья**).

Это строение, основанное на принципе индукции, позволяет пристальнее рассмотреть некоторые детали в становлении оперно-вокальной стилистики композитора, а также является наиболее удобным и логичным, так как определённую роль в исследовании играет биографическая линия. В **заключении** подводятся итоги работы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ.

Во **Введении** даётся характеристика поставленной проблемы и обоснование её актуальности, формулируются цели и задачи диссертации,

делается обзор имеющейся по теме литературы и обосновывается структура работы.

Главу 1, «Моцарт, колоратурные сопрано и концертные арии», составляет непосредственно анализ самого исследуемого жанра, его значимости в творчестве Моцарта, некоторых его традиций и истории. В ней освещается состояние жанра концертной арии в целом на данный момент и конкретно положение моцартовских концертных арий на сегодня; приведены причины, по которым для данной работы используется лишь ветвь сочинений для колоратурного сопрано, а также представлены критерии их отбора. Значимым вопросом в связи с этим оказывается взаимоотношение «Моцарт – кастраты – колоратурные сопрано», рассматриваемое в контексте как вокальных традиций эпохи, так и личных обстоятельств жизни композитора.

1.1. Положение концертных арий Моцарта в исполнительской среде. Колоратурные сопрано и русская исполнительская традиция.

Вольфганг Амадей Моцарт по-прежнему остаётся не только одним из самых исполняемых, но также и самих «исследуемых» композиторов. Однако до сих пор остаётся почти незатронутым ни музыковедами, ни исполнителями значительный пласт творческого наследия Моцарта, целый жанр – концертная ария.

Кристина Высоцки в своей монографии, посвящённой концертным ариям Моцарта для сопрано, анализируя отдельные арии, указывает по возможности, когда и при каких обстоятельствах они были исполнены теми, для кого предназначались, то есть вокалистами-современниками композитора. Далее, в XIX столетии наступает странный вакуум в этом смысле: выдающиеся певцы начинают обходить своим вниманием этот жанр моцартовского творчества. Так, например, нет никаких данных о том, что концертные арии Моцарта исполняли Шаляпин или Нежданова. Или великолепная немецкая «колоратура» Эрна Зак, для которой Рихард Штраус создал арию Цербинетты («Ариадна на Наксосе»). При этом обращает на себя внимание то, что данный исполнительский вакуум наблюдается у всех

типов голосов, хотя в этой работе намеренно установлены исследовательские рамки, ограничивающие круг исследования до сочинений для одного особого типа голоса – колоратурного сопрано.

Середина 50-х годов XX столетия отмечена возрождением интереса у вокалистов к концертным ариям Моцарта. Свидетельством этого можно считать то, что Элизабет Шварцкопф и Рита Штрайх записывают в тот период несколько моцартовских сочинений данного жанра. Из выдающихся западных исполнителей, соприкоснувшихся с моцартовскими концертными ариями, следует назвать такие имена, как Борис Христов, Эдда Мозер, Тереза Берганца, Чечилия Бартоли, Натали Дессей, Эдита Груберова... Касаясь же российских вокалистов, необходимо упомянуть записи концертных арий Моцарта, сделанные двумя певицами (ещё в советское время) – Галиной Писаренко и Валентиной Левко.

Можно указать несколько причин этого. Первая и, пожалуй, основная – элементарное отсутствие нотного материала. Вторая причина – крайняя техническая сложность большинства концертных арий Моцарта, преодоление которой предполагает изначальное совпадение мелодического материала арий и голосовых, фактурных особенностей потенциальных исполнителей.

В отечественной исполнительской среде ситуация с концертными ариями Моцарта для «колоратур» складывалась ещё более неблагоприятно, чем с ариями для других типов голосов, причиной чего являются эстетические особенности русской вокальной школы, всегда тяготевшей к более насыщенным и низким тембрам.

Таким образом, можно вести речь о комплексе взаимосвязанных факторов: эстетических нюансах русской вокальной школы, отсутствии «колоратурного» репертуара, а подчас и самих «колоратур». Всё это создало условия, отнюдь не стимулировавшие популяризацию моцартовских концертных арий для высоких сопрано на отечественной сцене, следствием чего и стала практически полная их неизвестность у нас на Родине.

1.2. Творческое кредо Моцарта. Отличие концертных арий от арий из опер. Концертная ария как жанр. Его особенности и причины возникновения. Краткая история жанра.

Одной из причин, по которой концертные арии В.А. Моцарта исполняются довольно редко, является их повышенная сложность, истоки которой лежат в творческом кредо композитора: ария, написанная для конкретного певца (что, собственно, и предполагает рассматриваемый жанр), должна идеально ему подходить. Это означает как максимальное нивелирование имеющихся у вокалиста недостатков, так и демонстрацию его достоинств во всём их «размахе», будь то особые тембральные краски или, например, диапазон. Здесь мы можем говорить о совпадении творческого кредо композитора с основной традицией жанра концертной арии – созданием сочинения для определённого исполнителя. В реализации этого принципа Моцарту помогала его наблюдательность, унаследованная от отца: в письмах обоим мы находим меткие и всесторонние описания встречавшихся им людей (в частности исполнителей), описания, сочетающие в себе как личностные, так и профессиональные, артистические характеристики.

Появлению нового жанра, концертной арии в своё время способствовала внутренняя раздробленность оперы-*seria*, несмотря на, казалось бы, объединяющую роль сюжета. В качестве ярчайшего примера, демонстрирующего состояние оперы как единого музыкально-сценического действия, можно привести такой феномен, такую разновидность жанра, как опера-*pasticcio*, составлявшаяся из номеров, которые вышли из-под пера разных композиторов. В какой-то мере усугублению внутренней раздробленности оперы способствовали и «арии состояния», возникшие в связи с теорией аффектов.

В этих условиях родился новый вокальный жанр – концертная ария, жанр, долгое время не имевший определённого названия и получивший его лишь по завершении активной фазы своего существования. Ныне к нему

относятся все арии, по какой-либо причине утратившие связь с общим драматическим контекстом или изначально не имевшие её в силу каких-либо причин и ставшие самостоятельными сочинениями. Именно в невозможности дать чёткое определение жанра и заключается его феномен. Нынешнее наименование является неким обобщающим понятием.

Для появления концертной арии существовали не только все условия (как, например, вышеназванная внутренняя раздробленность оперы), но и культурные предпосылки: «материнскому» жанру, опере, было гораздо легче проникать в массы «по кусочкам», отдельными фрагментами; сами певцы нуждались в ярких сочинениях, позволяющих максимально эффектно продемонстрировать свои возможности. Здесь их желания вполне совпадали с устремлениями композиторов, что играло положительную роль в творческом смысле, а также и в финансовом плане.

Ещё одной феноменальной стороной жанра концертной арии является то, что он был некой вспышкой в сфере вокальной музыки, так же внезапно угасшей, как и возникшей. Активная фаза существования жанра завершилась в первой трети XIX века, с того момента появилось лишь несколько новых концертных арий. Данный жанр достиг в контексте всего творчества австрийского гения небывалого расцвета, как количественного, так и качественного. В.А.Моцарт создал более четырёх десятков произведений такого рода, произведений, основывающихся на традициях жанра, но в то же время оживлённых моцартовским духом новаторства, произведений, являющихся подлинными шедеврами и обладающими не меньшей культурной значимостью, чем, например, сочинения крупных жанров - опера или симфония.

До Моцарта (и параллельно с ним) в жанре концертной арии творили такие знаменитые композиторы, как Боккерины, Гайдн, Анфосси, И.К. Бах, после – Бетховен, Россини, Доницетти, Беллини, Вебер, Шуберт, Мендельсон... С середины XIX века до середины XX новых сочинений в этом жанре почти не возникает. Вероятно, самая знаменитая концертная

ария, появившаяся за это столетие – «Der Wein» Альбана Берга (1929). В последней четверти XX века наблюдается стойкий рост интереса к жанру концертной арии со стороны российских композиторов, таких, например, как В. Цытович, С. Баневич, Г. Корчмар, А. Рыбников. Но думается, что после такого длительного перерыва жанр концертной арии уже утратил основные присущие ему ранее традиции, что отчасти обусловлено изменившейся общественно-культурной ситуацией, и мы скорее становимся свидетелями формирования нового явления, нежели возрождения старого.

1.3. Колоратурное сопрано – любимый голос Моцарта. Эстетические воззрения композитора. Критерии отбора арий, используемых для данной работы. «Колоратуры» как преемницы кастратов и символ новой вокально-эстетической эпохи.

Несколько причин привели к необходимости отбора сочинений для данной работы - посредством применения ряда критериев. Первой и главной причиной является то, что подробный разбор (анализ музыкального языка, текстовой основы, рассмотрение исторических обстоятельств, сопутствовавших возникновению произведений, выявление связей между сочинениями, сравнение их и выведение общих закономерностей) по отношению к такому количеству сочинений, по нашему мнению, невозможен в рамках одной диссертации или даже монографии.

Кроме того, концертные арии Моцарта для высокого сопрано более эффектны и «рельефны» с точки зрения вокальной партии, нежели арии для мужских голосов, а это означает, что они интереснее для нас в плане анализа.

Немалую роль в отборе арий для данной работы сыграл исполнительский аспект и чисто практический подход к музыкальному материалу, поскольку автор данной работы является профессиональной певицей и принадлежит по типу голоса именно к колоратурным сопрано.

Частота обращения Моцарта именно к этому тембру свидетельствует о том, что колоратурное сопрано - его любимый тип голоса. Помимо арий для Алоизии Ланге - KV 294, KV 300 (KV 316 b), KV 416, KV 418, KV 419, KV

542 – можно упомянуть ещё почти десяток концертных арий, созданных Моцартом для обладательниц высокого сопрано. Следует отметить, что в моцартовских операх мы также обнаружим несколько ведущих партий, рассчитанных на исполнение их «колоратурами», и самый выдающийся пример, несомненно – партия Царицы Ночи.

Думается, что сотрудничество Вольфганга Амадея Моцарта с Алоизией Вебер вопреки сложившемуся мнению во многом явилось следствием его эстетических воззрений и художественных стремлений, зародившихся *гораздо ранее* момента знакомства с нею. Свидетельство этого мы обнаруживаем в семейной переписке Моцартов. В письмах отца и сына, находящихся в путешествии по Италии, к оставшимся в Зальцбурге матери и сестре от 24 марта 1770 года упоминается их встреча с некой Бастарделлой (Лукрецией Агуйяри), певицей, обладавшей экстраординарными вокальными данными.

Можно говорить о том, что на момент знакомства композитора с Алоизией Вебер, обладавшей почти такими же удивительными вокальными возможностями, как и Бастарделла, Моцарт уже не только был знаком с некоторыми особенностями колоратурного сопрано, но и, скорее всего, был довольно заинтересован в творческом сотрудничестве с обладательницей данного тембра. Из-под пера композитора вышло несколько арий для Алоизии Вебер-Ланге, подлинных шедевров (KV 294, KV 316 [KV 300b], KV 416, KV 418, KV 419, KV 538). Однако, это далеко не все моцартовские сочинения рассматриваемого жанра, созданные для колоратурного сопрано.

При отборе моцартовских концертных арий для нашей работы использован ряд вокально-технических критериев, как то: диапазон вокальной партии (наличие нот До³ и выше), степень насыщенности партии голоса украшениями и мелкой техникой, тесситура (активное использование среднего и особенно верхнего регистров). Всё это находится в тесной связи с прочими средствами музыкальной выразительности и в немалой степени влияет на их выбор. Но необходимо учитывать, что эти критерии отбора,

позволяющие отделить пласт концертных арий для «колоратур» от остальных моцартовских произведений этого жанра, в то же время являются знаками новой эстетической эпохи в истории вокальной музыки. Таким образом, концертные сочинения Моцарта, анализируемые в данной диссертации, оказываются истоками этой эстетики, раскрывшейся в полной мере в итальянской и французской музыке начала-середины XIX столетия.

Ростки данной ветви вокальных произведений Моцарта обнаруживаются в искусстве кастратов. На это указывают некоторые чисто технические особенности партии голоса в концертных ариях для «колоратур», - например, сопоставление регистров, обилие мелизматики и мелкой техники. Довольно ясно обозначается преемственная связь в случае, если обратиться и к истории оперы: в эпоху барокко и ещё в моцартовские времена существовала значительная путаница в распределении мужских и женских партий по типам голосов. Божественным кастратам отводились героические роли, но исполнение ими женских партий также не являлось чем-то особенным. В соответствии с современным распределением женских тембров по типам именно высокие сопрано оказываются ближе всего по своим возможностям и характеристикам голоса к сопранистам. И не удивительно, что как раз «колоратуры» исполняют многие сочинения, некогда предназначавшиеся для кастратов, например, моцартовский мотет «Exsultate, jubilate» (KV 165), написанный для кастрата Венанцио Рауццини.

Правомерно говорить о преемственной связи именно между кастратами и колоратурными сопрано, но не современными контртенорами. Несколько факторов не позволяют называть последних истинными творческими «наследниками» сопранистов: история контртеноров как типа голоса довольно запутанна и туманна вследствие сильной вокальной терминологической неоднозначности и отсутствия аудиозаписей голосов вокалистов вплоть до конца XIX столетия; на уровне репертуара пласт сочинений для современного мужского сопрано только формируется, тогда как существуют репертуары для кастратов и «колоратур», и их взаимосвязь

чётко прослеживается на уровне «замена-вытеснение»; колоратурные сопрано оказываются ближе, чем ставшие популярными в последнее время контртенора, к «вокальным божествам» XVIII века по профессионально-техническим требованиям, предъявляемым к ним.

Глава 2, «Становление оперно-вокального стиля В.А.Моцарта на примере его ранних концертных арий», открывается анализом двух арий, датировка которых остаётся спорной на данный момент (1767-1769) и может быть установлена только по косвенным признакам.

2.1. Ария «*Cara, se le mie pene*», KV⁶: deest. 2.2. Сцена «*A Berenice...Sol nascente...*», KV 70 [61c]. Эти сочинения приняты за своеобразные точки отсчёта. К косвенным признакам их датировки относятся как чисто музыкальные, - например, общий стиль письма, выбранная форма и т.п., так и факторы, не имеющие к музыке прямого отношения - бумага, на которой записаны сохранившиеся автографы, почерк копииста и другие. Существуют два вероятных варианта датировок KV⁶: deest и KV 70 [61c]: согласно одному «*Cara, se le mie pene*» считается созданной раньше, другому - «*A Berenice...Sol nascente...*». И всё же верным представляется первый вариант, поскольку в пользу него говорит само сочинение. «*A Berenice...Sol nascente...*» имеет более детальную проработку, чем «*Cara, se le mie pene*» и, несомненно, гораздо более гибкую композицию, хотя и «втиснутую» в ту же самую форму *da capo*. На то, что KV 70 [61c] написана позднее, указывает и характер вокальной партии: в ней отсутствуют неровности, имеющиеся в KV⁶ deest, а мелодия развивается так свободно, как того требует фантазия автора.

2.3. Следующей в списке рассматриваемых концертных сочинений для «колоратур» является ария «*Fra cento affanni*», KV 88 (73c), удивительная прежде всего тем, что к ней обнаруживается «парная» ария в опере Моцарта «*Mitridate, re di Ponto*» - ария Аспазии, №1, «*Al destin che la minaccia*». И хотя формально они никак не связаны между собой, но необычайное сходство и близость датировки заставляют их рассматривать именно как «парные».

Косвенным образом, но с довольно высокой степенью достоверности исследователями выявлено, что концертная ария KV 88 (73с) была создана в Милане для исполнения на знаменитом суаре князя Фирмиана (12 марта 1770). Сочинение пары арий, среди которых как раз значится «*Fra cento affanni*», и речитатива (об этом сообщает Леопольд Моцарт в письме к супруге, датированном 13 марта 1770) преследовало свою цель, а именно продемонстрировать, доказать то, что юный композитор способен сочинить настоящую, взрослую оперу⁶.

Ещё интереснее и явственнее предстаёт эта связь при анализе музыкальной ткани «*Fra cento affanni*» и «*Al destin che la minaccia*». Не вызывает никакого сомнения, что вторая ария создана по образцу первой: сходство партий (главной, побочной и т.п.) таково, что они не просто повторяют друг друга в общих контурах, но в значительной части совпадают, и одна воспринимается как вариант другой; пассажи и украшения вокальных партий арий носят сходный характер; тональный план одной арии в значительной мере соответствует тональному плану другой, помимо этого Моцарт использует в обеих ариях в качестве главной тональности C-dur. Обе арии написаны в размере 4/4 и форме *semi-da capo*⁷, близки по темпам, велико сходство арий на уровне оркестровки и ритмических рисунков тем. При их сравнении выявляется такое количество совпадений, что это сходство уже не кажется случайным.

При сопоставлении «парных» арий, концертной и оперной, обнаруживается, что композитор научился несколько по-иному работать с тематическим материалом и формой. Оркестровое вступление, связующие разделы и заключение в арии Аспазии построены на одной теме, в отличие от «*Fra cento affanni*», благодаря чему достигается бóльшее единство формы, и это является неким предвозвестием моцартовских рондó-арий. К позитивным

⁶ И, несомненно, это удалось, поскольку, как известно, спустя несколько месяцев Вольфганг Амадей получил заказ на сочинение оперы-seria «*Mitridate, re di Ponto*», а уже 26 декабря состоялась её премьера в Милане. Таким образом, историческая связь между этими ариями довольно явственная.

⁷ Данный термин используется в западной литературе, например, у К. Высоцки, и обозначает арию *da capo* с усечённой репризой.

изменениям можно отнести и более сложный и яркий тональный план арии «*Al destin che la minaccia*», а также более лаконичные темы, посредством чего и форма становится более ёмкой, а музыкальный материал воспринимается как более выразительный.

2.4. «*Se tutti i mali miei*» (KV 83 [73p], Рим, весна 1770), представляет собой совершенно уникальный случай, и эта уникальность связана с фантазией композитора. В одном из писем к отцу Моцарт говорит о том, что проще изначально написать больше, а потом сократить лишнее. Первоначальный вариант арии «*Se tutti i mali miei*» воспринимается почти как бесконечный. А потому композитор делает значительные сокращения музыкального материала в KV 83, искусно вырезая такты 38-55 и 91-108 из первоначального варианта. И действительно, в результате ария в целом, становясь более компактной, обретает не хватавшую ей ранее динамичность.

Важным моментом, объединяющим «*Se tutti i mali miei*» с предыдущей арией, рассматриваемой в данной работе, является выбранная для неё стихотворная основа. Текст «*Fra cento affanni*» взят Моцартом из «*Artaserse*» Метастазियो, а «*Se tutti i mali miei*» - фрагмент метастазиевского же «*Demofonte*». И это не является простым совпадением. Напротив, обращение Моцарта к текстам этого знаменитого либреттиста происходит в рамках так называемого «Метастазियो-канона»⁸.

Моцарт неоднократно использовал метастазиевские сочинения в качестве либретто, и с точки зрения выбора текстовой основы для произведений рассматриваемого жанра его концертные арии находятся в рамках бытовавшей тогда традиции.

2.5. Ещё одной арией, представляющей интерес в рамках темы диссертации, является «*Non curo l'affetto*», KV 74b (Милан или Павия, 1771), также созданная на текст фрагмента из драмы Метастазियो «*Demofonte*».

⁸ Böhmer K. *Scena di Berenice. Der Metastasio-kanon als Kontext für Konzertarien Mozarts und Haydns*. Mozart-Jahrbuch 2000. Kassel Basel London New York Prag, Bärenreiter, 2002, S. 1-27.

Необычная тональность KV 74b (E-dur) побуждает обратиться к важному вопросу, неоднократно рассматривавшемуся моцартоведами – семантике моцартовских тональностей. E-dur выходит из привычного круга Es-dur – A-dur. Для Моцарта, склоняющегося в концертных ариях к бемольным мажорам или к «чистому» C-dur, такой выбор необычен. Ми-мажор в некоторой степени увязывается с трагическим содержанием арии, если трактовать семантику данной тональности по Кнехту⁹, чему, однако, противоречат некоторые другие средства музыкальной выразительности, и «*Non curo l'affetto*» получается несколько «легковесной».

Предположительно ария была написана в качестве вставной в оперу другого композитора и предназначалась для исполнения в театральной постановке. А это означает, что «*Non curo l'affetto*» создавалась для определённой певицы (или даже певца), следовательно, Моцарт должен был учесть их пожелания и возможности. И это – один из вероятных вариантов ответа на вопрос, почему композитор предпочёл E-dur в качестве основной тональности произведения.

Примечательно, что в заключении средней части нет характерной ферматы, после которой можно было бы исполнить каденцию, за медленным разделом формы непосредственно следует оркестровый ритуфель, а далее – сразу реприза. Это можно рассматривать как предвозвестие «реформы», произведённой Моцартом в зрелых концертных ариях: в них ради единства формы и непрерывности развития Моцарт жертвует ферматами. Ярким примером этой «реформы», осуществляемой также в операх, становится вторая ария Царицы Ночи.

В вокальной партии «*Non curo l'affetto*» Моцарт словно закрепляет результат, достигнутый в рассмотренных ранее ариях – он использует верхние ноты сопранового диапазона, позволяя голосу подняться до *до-диез*³ (что нехарактерно для сопрановых арий других композиторов той эпохи),

⁹ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. В 3 ч. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. - 224 с. Л. Кириллина приводит трактовки значения тональностей, предлагаемые Кнехтом и Шубартом. С. 36-37.

сочетает различные ритмически сложные рисунки, объединяя их с красивыми пассажами. Однако никаких глобальных, качественно новых изменений в партии голоса не наблюдается.

Арии, рассматриваемые в **Главе 3, «Концертные арии В.А. Моцарта зрелого периода»**, становятся яркими иллюстрациями того, как гений Моцарта, его фантазия и новая вокальная концепция, обретая реальную основу в лице Алоизии Вебер, делают небывалый прорыв. Это произведения уже состоявшегося мастера, шедевры, в которых гениальность автора достигает небывалых вершин, своего апогея.

3.1. Семь лет отделяют «*Alcandro, lo confesso*» (1778) от предыдущей моцартовской концертной арии для «колоратуры» - «*Non curo l'affetto*» (1771). В это время из-под пера Моцарта появилось несколько концертных арий, предназначенных для тенора, баса, центрального сопрано и меццо-сопрано (единственная моцартовская концертная ария для этого тембра голоса). Как показывает KV 294 и целый ряд последующих арий для «колоратур», за прошедший период стремление композитора использовать ранее не затрагивавшийся регистр женского голоса во всей полноте его красок и технических возможностей значительно окрепло и обрело продуманные очертания; знакомство Моцарта с обладательницей необыкновенного колоратурного сопрано привело к яркому творческому прорыву. Возник целый ряд концертных арий и оперных партий именно для «колоратур», и это стало поворотным моментом в истории вокального искусства.

Примечательно, что сам Моцарт скромно называет первую арию в этом ряду шедевров, «*Alcandro, lo confesso*» (первоначально предназначавшуюся для тенора Рааффа), «упражнением», поскольку он берётся за канонический текст, уже трижды положенный на музыку таким выдающимся композитором, как Иоганн Кристиан Бах. Таким образом, молодой гений невольно вступает в соревнование, пытаясь проверить, получится ли у него

написать иначе, так, чтобы не было сходства с баховскими версиями, с которыми он, несомненно, был знаком.

Трансформировав текст в арию от женского лица, Моцарт обнаруживает иной смысл, заложенный в тексте, который теперь выражает не чувства отца, внезапно нашедшего потерянного сына, а эмоции женщины, обнаружившей в своём сердце зарождение любовного чувства. Моцарт не только вносит изменения в уже готовую арию спустя некоторое время, но и пишет на данный текст ещё одну арию, на этот раз соответствующую контексту драмы и предназначенную для баса (KV 512).

Однако это не имело бы значения в контексте данной работы, если бы не удивительная трактовка Моцартом возможностей «колоратуры» и баса, ярко выраженная в двух одноименных ариях. По высокой тесситуре басовой версии арии, по невероятно широким скачкам, обилию арпеджио и прочих трудностей мелкой техники обнаруживается, что бас тоже может быть колоратурным, впрочем, это открытие композитор делает спустя много лет (очевидно, познакомившись с адресатом арии, выдающимся Людвигом Фишером), когда в его запасе имелось уже несколько оперных партий и концертных арий для истинных «колоратур».

3.2. «*Popoli di Tessaglia*» KV 316 (300b) - сцена Андромеды, описывать которую можно только эпитетами в превосходной степени: самая сложная моцартовская ария для «колоратур», самая роскошная и самая редко исполняемая. В.А. Моцарт считал эту концертную сцену лучшей из всего, созданного им на тот момент (сцена написана летом 1778 года)¹⁰.

Ария наполнена украшениями, сложными ритмическими фигурами, фиоритурами, и несомненно, что композитор стремился создать такое сочинение, которое бы максимально полно раскрывало возможности певицы. На правильное восприятие орнаментики в вокальной партии нас наталкивает совет Моцарта, призывающий молодую певицу в письме от 30 июля 1778

¹⁰ Есть версия, что композитор, намеревавшийся сделать предложение Алоизии, написал данную сцену для неё в качестве подарка к помолвке, а потому к созданию «*Popoli di Tessaglia*» он подходил с особым трепетом.

года проникнуться исполняемым текстом и «вжиться» в образ. Таким образом, высочайшие ноты (в арии Моцарт дважды выписывает Соль³, что, насколько нам известно, не встречается больше ни в одном произведении за всю историю вокальной музыки!), широкие скачки, труднейшие пассажи - это не «украшения ради украшений», а один из приёмов, помогающих выразить внутреннее состояние Андромеды. Причудливые ритмические, словно струящиеся завитки вокальной партии символизируют движения души героини, обращающейся с молитвой об успокоении к Богам (раздел арии «Io non chiedo, eterni Dei»), а широчайшие скачки и активные перемещения голоса по всему диапазону - яркие эмоциональные всплески страдающей супруги и матери (раздел «Non comprende i mali miei»).

Композитор вводит в сочинение два солирующих инструмента - гобой и фагот. Они в «Popoli di Tessaglia», вопреки ожиданиям, не вступают в соревнование с голосом, а обогащают музыкальную ткань и поддерживают солистку, продолжают её мелодическую линию, что образует красочные тембральные переходы.

3.3. Об арии «*Ma che vi fece, o stelle... Sperai vicino il lido*», KV 368 нам практически ничего не известно. Нет никаких точных сведений ни о её датировке, ни об обстоятельствах создания, ни о том, для какой певицы она предназначалась.

Исследователи в качестве кандидатуры адресата предлагают Элизабет Вендлинг, основывая эту версию на дате «1781», сделанную на автографе сочинения неизвестной рукой, и на том, что Моцарт, работавший в тот момент над «Idomeneo», тесно сотрудничал с этой певицей, которая исполняла партию Электры в данной опере.

Эта версия представляется довольно зыбкой, несмотря на то, что практически все моцартоведы единодушно принимают её. Нет никакой уверенности в том, что ария написана именно в 1781 году, почти одновременно с созданием «Идоменея», нет сведений о такой степени увлечённости композитора профессиональными данными этой певицы, что

он пожелал бы создать для неё столь персонифицированное сочинение, как концертная ария. Более того: анализ вокальной партии Электры и KV 368, ориентированных на разные типы голоса с совершенно несхожими возможностями, подтверждают обратное - Элизабет Вендлинг не являлась адресатом данной арии. С такой же вероятностью можно было бы выдвинуть в качестве возможной кандидатуры Доротею Вендлинг, мать Элизабет, исполнительницу роли Илии в «Idomeneo», по техническим характеристикам схожей с партией Электры.

Если делать выводы на основании технических особенностей вокальной партии, то в качестве возможного адресата сцены можно было бы рассматривать всё ту же Алоизию Вебер, хотя никаких документальных оснований, которые могли хотя бы косвенно подтвердить эту гипотезу, нет.

3.4. Полтора года отделяют от предыдущей следующую концертную сцену, рассматриваемую в данной работе, «*Mia speranza adorata... Ah non sai qual pena sia*» - KV 416, которая вновь создана для Алоизии Вебер.

Важным оказывается то, что это единственная концертная ария Моцарта для колоратурного сопрано, написанная в форме рондо. Этот нюанс можно было бы расценивать как доказательство преемственной связи «колоратур» и кастратов: Михаэль Малькевич в статье «Концертные арии – кастрат-арии – оперные арии – (не) жанрово-типологические границы»¹¹ выдвигает предположение, что рондо-арии - это некий атрибут кастрат-традиции, хотя его доводы оказываются довольно зыбкими вследствие недостаточности материала для исследования данного вопроса. И всё же данная деталь является весьма интересной в ракурсе нашей работы. Кроме того, это подводит нас к вопросу о формах моцартовских концертных арий, едва ли не каждая из которых представляет собой необычную трактовку стандартной схемы.

¹¹ Malkiewicz M. *Konzertarie - Kastratenarie – Opernarie. (K)eine Gattungstypologische Grenzziehung*. Mozart-Jahrbuch 2000. S. 179-200.

3.5. Арии «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*», KV 418, «*Ah! Spiegarti, oh Dio*» (набросок к KV 418), KV 178/125/417e и «*No, che non sei capace*», KV 419 следует рассматривать группой, поскольку, несмотря на их разнохарактерность, они остаются гранями одного художественного образа (Клоринды) и являются вставными в оперу Паскуале Анфосси «*Il curioso indiscreto*» («Нескромный любопытный»). При этом KV 178/125/417e единодушно признаётся исследователями в качестве первоначального варианта KV 418. Эти три арии вновь возвращают нас к имени Алоизии Вебер-Ланге, поскольку именно она исполняла партию Клоринды в венской постановке оперы Анфосси. Вероятно, эти вставные арии были созданы по просьбе самой певицы, которую не удовлетворяла полностью музыка итальянского автора.

Вокальный стиль арий «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*» и «*No, che non sei capace*», их невероятная пышность и высокая техническая сложность соответствуют именно жанру концертной, но не оперной арии, которой по этим параметрам следует оставаться более умеренной, поскольку речь идёт не о десятиминутном выступлении, а о большой оперной партии, на которую у исполнительницы должно хватить сил.

Имеется несоответствие этой виртуозности партии голоса в KV 418 и KV 419 и жанровой разновидности оперы, в которую они «внедрялись»: вокальные партии в опере-buffa (коей и является опера Анфосси «*Il curioso indiscreto*») или арии персонажей-buffa в опере-seria предполагают более простой тип мелодики, не изобилующий украшениями, фиоритурами и сложными интервальными ходами, то есть тип вокала, приближающийся к песенному. И эта разница продиктована различной природой двух типов оперы и в какой-то мере их разным положением в иерархии жанров. Таким образом, материал «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*» и «*No, che non sei capace*» демонстрирует, что при создании этих арий для Моцарта бóльшее значение имел талант Алоизии и её необычные возможности, нежели функция данных

композиций и жанровая принадлежность сочинения, в контекст которого они должны были вписаться.

Особенности вокальной партии, её стилистики в этих двух ариях и наброске обращают нас к важным темам: традиции и истории жанра концертной арии, иерархии жанров и их особенностям; к тому, какими принципами композитор руководствовался при создании нового произведения.

3.6. «*Ah se in ciel, benigne stelle*», KV 538 (4 марта 1788 года) – последняя ария, рассматриваемая в данной работе. Это также последняя уцелевшая концертная ария, созданная Моцартом для колоратурного сопрано и вновь адресованная Алоизии Вебер-Ланге. Было бы неверно сделать вывод о том, что композитор утратил интерес к некогда любимому тембру; на это нам указывает написанная для Жозефы Вебер партия Царицы Ночи, вокальная линия которой представляет собой некую квинтэссенцию черт и приёмов, выработанных композитором для высокого сопрано. Возникновение этой оперной роли было подготовлено: из-под пера Моцарта в 1789 году вышла ария «*Schon lacht der holde Frühling*» («Уже смеётся милая весна»), KV 580 (на этот раз вставная в оперу Паизиелло «Севильский цирюльник» и вновь по своей виртуозности не вполне соответствующая жанру оперы-*buffa*!), дошедшая до нас только в виде незаконченного наброска. Есть версия о том, что и утраченная ария «*Ohne Zwang, aus eigenem Triebe*», KV 569 также предназначалась этой исполнительнице, и вполне вероятно, что стилистически она примыкала к зрелым шедеврам Моцарта в жанре концертной арии, созданным для колоратурного сопрано.

Ария KV 580 оказывается важным звеном в становлении национальной немецкой оперы: Моцарт гордился тем, что в венской постановке «*Il curioso indiscreto*» Анфосси, для которой он написал три вставные арии (одна из них предназначалась тенору Адамбергеру, который так и не исполнил арию в спектакле), выступили истинно немецкие певцы, Вебер и Адамбергер. «*Schon*

lucht der holde Frühling» является арией на немецком языке, «внедрившейся» в оперу итальянского автора.

«Ah se in ciel, benigne stelle», стоящая в этом ряду между KV 418, KV 419 и KV 580, являет собой возвращение к истокам. И дело не только в итальянском языке, но и в облике вокальной партии, которая имеет более «горизонтальный», нежели «вертикальный» графический рисунок¹², благодаря плавно, поступенно движущейся мелодии, не изобилующей широкими скачками или движением по звукам арпеджио. Таким образом, она оказывается ближе не к поздним концертным ариям Моцарта для «колоратур», например, «Popoli di Tessaglia» или «No, che non sei sarase», а к ранней арии «Fra cento affanni». Объединяет KV 538 и KV 88/73с не только «вытянутая» партия голоса с пространными, требующими невероятного дыхания от исполнительницы пассажами, но и одинаковый диапазон (от D¹ до D³), сходные очертания тем, приёмы построения пассажей.

То, что KV 538 (1788) является последней законченной концертной арией Моцарта для колоратурного сопрано – всего лишь случайность. Композитор не собирался прерывать работу над сочинениями для «колоратур», что подтверждает набросок KV 580. К сожалению, вершина этой художественно-эстетической линии, партия Царицы Ночи (ибо вполне правомерно ставить в один ряд концертные арии и арии из опер, поскольку связь между «материнским» и «дочерним» жанрами в контексте моцартовского творчества никогда не прерывалась), тоже оказывается «финальным аккордом» лишь по трагическому стечению обстоятельств – безвременной кончины гениального композитора. И мы можем теперь только предполагать, какие ещё шедевры для «колоратур» в жанре концертной арии (как и в «материнском» жанре – опере) могли бы выйти из-под пера великого Моцарта.

¹² Речь идёт о визуальном восприятии расположения звуков мелодии на нотном стане: при более плавном мелодическом движении с преобладанием поступенных ходов он воспринимается как горизонтальный, при обилии скачков – как вертикальный.

Заключение является подведением итогов. В нём делаются выводы об особенностях вокальных партий в ариях для колоратурных сопрано, а также об основных этапах формирования новой вокальной эстетики, нового виртуозного типа вокала и их взаимосвязи с уже сложившимися традициями.

Здесь крупным планом высвечиваются процессы становления основных элементов концертной арии на примере арий для колоратурного сопрано: вокальной партии, формы, оркестровки и др. Также выявляются главнейшие этапы творческой биографии Моцарта и делаются некоторые выводы об эволюции мастерства композитора в рамках данного жанра.

Поднимается вопрос о таких деталях в вокальных партиях рассматриваемых арий, как использование композитором неких мелодических «формул», об особенностях введения пассажей в основные темы арий, о формировании нового типа виртуозного вокала в рамках ветви концертных арий Моцарта для колоратурного сопрано и стадиях этого процесса, о становлении новой моцартовской эстетической концепции. Кроме того, подводятся итоги по теме взаимодействия «материнского» и «дочернего» жанров – оперы и концертной арии - теме, не раз возникавшей в ходе исследования в связи с некоторыми нюансами партии голоса в анализируемых сочинениях.

Затрагивается вопрос об используемых в концертных ариях текстах, по возможности прослеживается, насколько Моцарт при выборе поэтической основы для сочинений исследуемого жанра находится в рамках традиции (Метастазиио-канон) и какими побуждениями руководствуется при обращении к тому или иному литературному фрагменту. В тесной связи с этим находится проблема становления национальной немецкой оперы, и одним из этапов этого процесса является «внедрение» в исследуемый жанр концертной арии текстов на немецком языке.

Значительное место в ходе данного исследования занимает анализ формы представленных арий. Её эволюция в крупном плане представляет собой процесс движения от типичной арии барочной эпохи, арии *da capo*, к

более современным и сложным разновидностям. В случае с концертными ариями Моцарта для колоратур наиболее распространённой оказывается сонатная форма, которая, благодаря мастерству композитора, изобретательно трактуящую её, претерпевает сказочные трансформации и обретает сложнейшую внутреннюю структуру.

Немаловажной является проблема соотношения партии голоса и оркестра, их взаимодействия в различных разделах арий и их ансамблевого единства. Помимо этого, речь идёт об эволюции данных компонентов музыкальной ткани, о характерных приёмах оркестровки, причём некоторые из них обнаруживаются уже в ранних моцартовских ариях.

Оркестровка, её особенности рассматриваются с нескольких позиций: как используются разные группы инструментов в различных разделах формы, что происходит в оркестре, когда в партии голоса развивается пассажная линия или, напротив, голос умолкает. Анализируется структура ритурнелей и их роль в общей форме арии. На основании этого делаются выводы о дифференцированной роли оркестровых групп в моцартовском творчестве.

Здесь также делаются выводы о ладотональных предпочтениях композитора и соответственно семантике его тональностей. Эта тема уже широко исследована, а концертные арии для колоратурных сопрано укладываются в обрисованные исследователями рамки, однако есть некоторые «поправки», продиктованные особенностями жанра и его взаимоотношением с первоисточником – оперой. Кроме того, поскольку речь идёт об эволюции стиля концертных арий, вопрос об используемых тональностях и их семантике берётся «в развитии», что демонстрирует процесс становления композитора и на этом уровне.

Таким образом, в *заключении* рассматривается процесс становления и эволюции основополагающих средств музыкальной выразительности в тесной связи с вокально-исполнительской спецификой (и с акцентом на ней).

Жанр концертной арии только начинает вызывать соответствующий интерес у исследователей и исполнителей. Достигший своего апогея именно в творчестве В.А.Моцарта, он обладает значительным потенциалом для музыковедов и вокалистов. Цель данной работы - привлечь внимание к проблематике едва начавшего раскрывать свои тайны жанра, осветить музыковедческие вопросы сквозь призму вокально-исполнительской специфики и тем самым вызвать дополнительный интерес как у теоретиков, так и по возможности у певцов-профессионалов.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых журналах,
рекомендованных ВАК**

1. Жаркова В. Концертная ария: краткий экскурс в историю [Текст] / В. Жаркова // Старинная музыка. 2012. № 1-2 (55-56). С. 33-37 (0,6 п.л).
2. Жаркова В. Концертные арии: традиции жанра и их претворение в творчестве В.А. Моцарта [Текст] / В. Жаркова // Музыковедение. 2012. № 8. С. 36-42 (0,6 п.л).
3. Жаркова В. Моцартовские певцы: портреты в концертных ариях [Текст] / В. Жаркова // Старинная музыка. 2013. № 1 (59). С. 16-24 (0,8 п.л).